

Agata Gwizdała

**Muzyczność libretta opery semantycznej**

**Stefana Themersona**

*Święty Franciszek i Wilk z Gubbio,*

*czyli Kotlety Świętego Franciszka*

Łódź 2010

Opera semantyczna *Święty Franciszek i wilk z Gubbio, czyli Kotlety Świętego Franciszka* to zjawisko zaskakujące w unikatowej twórczości Stefana Themersona. To bowiem jedyna w dorobku artysty forma muzyczno-dramatyczna i muzyczno-teatralna zarazem. A nadto, doskonały przykład realizacji przekonań autora *Bayamusa* o wzajemnym i ciągłym przenikaniu się tworzyw rzekomo osobnych sztuk.

Opera – już w myśl szkolnych definicji łącząca to, co literackie z tym, co muzyczne i teatralne – stwarza świetny pretekst, a nawet sugeruje konieczność przeanalizowania relacji zachodzących między momentami słowno-muzycznymi, dramatycznymi i scenicznymi właściwymi temu gatunkowi. Kłopot w tym, że ciągle brak jednoznacznych kategorii i kryteriów, które mogłyby posłużyć takiej kompleksowej analizie. W wypadku opery Themersona, co do której zaryzykować można twierdzenie, że jest ona operą autorską, rzecz komplikuje się w dwójnasób.

Trzeba bowiem pamiętać, że *Święty Franciszek i wilk z Gubbio* w pełni realizuje ideę stworzonej przez Themersona – Poezji Semantycznej. A zatem, nie sposób traktować tu libretta, jako elementu podrzędnego w stosunku do partytury. To raczej strona muzyczna tej opery podporządkowana jest tekstowi dramatycznemu i stanowi dla niego kontekst interpretacyjny. Ponadto, opera semantyczna Themersona ma być raczej eksperymentem muzyczno-dramatycznym, aniżeli pełną realizacją opery, jako gatunku. Dlatego próby sumiennego wyodrębniania w dziele Themersona elementów charakterystycznych dla klasyki gatunku, lepiej traktować z pewnym „przymrużeniem oka”. Wszak sam autor nie waha się ujmować terminy „aria” czy „ansambl” w cudzysłów, co stanowi tu widomy znak podjęcia gry z formą. Co więcej, w partyturze zauważyć można brak konsekwencji muzycznej właściwej klasycznym realizacjom opery, co niewątpliwie stanowi dodatkowy walor utworu, ale jednocześnie sprawia, że analiza czysto muzyczna może mieć jedynie charakter szkicowy.

Pamiętając o powyższych założeniach i zastrzeżeniach, chciałabym jednak podjąć próbę krótkiej dramatyczno-muzycznej analizy opery Themersona. Postaram się zatem rozstrzygnąć charakter zależności pomiędzy librettem, a partyturą, przyjrzeć się semantyce tekstu oraz ukształtowaniu strony muzycznej, jak również sposobowi wykorzystania w strukturze dramatycznej muzycznych środków wyrazów. Perspektywę badawczą jaką tu przyjmuję oraz stosowane kategorie analityczne zapożyczam z refleksji Andrzeja Hejmeja – literaturoznawcy, wybitnego badacza zagadnień komparatystyki i interdyscyplinarności sztuk. Hejmej wyróżnił trzy podstawowe rodzaje muzyczności tekstu literackiego.

Pierwszy typ sytuuje muzyczność w obrębie warstwy językowej, definiowalnej w sferze poetyki. Badacz wskazuje tutaj na wszelkie zabiegi tekstowe, instrumentację dźwiękową i prozodię. Muzyczność II realizuje się, zdaniem Hejmeja, w warstwie treściowo-fabularnej, dzięki czemu daje czytelny wyraz relacji zachodzącej między muzyką a literaturą. W dużej mierze dzieje się tak poprzez tematyzację muzyki oraz wszelkie literackie prezentacje muzyczności. Ostatni typ muzyczności, a więc Muzyczność III, związana jest z pewnego rodzaju literacką adaptacją dzieła muzycznego. Mamy więc tu do czynienia z warstwą konstrukcyjną tekstu, aktualizacją form i wszelkiej techniki muzycznej w jego obrębie. Należy jednak podkreślić, iż żaden z typów wyznaczonych przez Hejmeja nie istnieje wyłącznie autonomicznie. Przeciwnie: wyróżnione rodzaje muzyczności mogą się wzajemnie przenikać i często to czynią, tworząc swoisty muzyczny tekst literacki.

Respektując operowy porządek rzeczy, rozpocznę analizę od przyjrzenia się uwerturze dzieła Themersona. Chociaż już samo użycie terminu „uwertura” w odniesieniu do opery *Święty Franciszek i wilk z Gubbio*, jest zabiegiem dość przewrotnym. Paradoksalność owej uwertury polega bowiem na tym, że jest ona całkowitym zaprzeczeniem swojej genologicznej istoty. Jak wiadomo, klasyczne i definicyjne rozumienie uwertury zasadza się na traktowaniu jej jako czysto instrumentalnego wstępu, często o trzyczęściowej budowie, którego funkcja polega na wprowadzeniu słuchacza w styl i nastrój całej opery poprzez przedstawienie mu, w formie swoistego przeglądu, głównych motywów i tematów dzieła. Tymczasem, uwertura w wersji Stefana Themersona, to czysto dramatyczna scena opierająca się jedynie na dialogu dwóch postaci – Młodego i Starego Człowieka.

Pomimo zupełnego odwrócenia przez Themersona funkcji klasycznej uwertury, na poziomie tekstu dramatycznego, jaki zostaje w niej zaprezentowany, można odnaleźć ciekawe rozwiązania formalne pochodzące właśnie z pola muzycznego. Otóż ta krótka scena dramatyczna jest zapowiedzią tak idei libretta, jak i akcji opery oraz samych jej postaci – a zatem, zabiegiem rodem z instrumentalnej uwertury poprzedzającej operę klasyczną, ale także, a raczej przede wszystkim, gestem odwołującym się do antycypacyjnej funkcji prologu dramatycznego. Dominująca pozornie forma dramatyczna ujawnia tu swoją funkcję muzyczną, operową, choć czyni to w sposób nieoczywisty.

Dialog Młodego i Starego Człowieka to rozmowa o sensie poświęcenia i dobroci we współczesnym świecie. To zestawienie i skonstrastowanie wrażliwości i chłodnej kalkulacji. To w końcu wprowadzenie w istotę problemu, czyli zagadnienie przeżywania wewnętrznego

konfliktu, które staje się doświadczeniem głównego bohatera opery - Franciszka. Tego samego, konkretnego Franciszka, bowiem Młody i Stary Człowiek to prologowe antycypacje jednej scenicznej postaci występującej w zasadniczej części opery. Na to ujednoczenie i rozdzielenie bohaterów wskazuje autor wprost już w tekście pobocznym libretta. I tak, Młody Człowiek, któremu właśnie w uwerturze „świat zewnętrzny” nadaje przydomek Świętego Franciszka, będzie tym, który wraz z Wilkiem z Gubbio założy wytwórnię konserw mięsnych. Stary Człowiek zaś rozpada się scenicznie na trzy inne osoby – początkowo jest odzwierciedleniem postaci Wilka, następnie, przechodząc przemianę w Młodą Kobietę, staje się odpowiednikiem Córki Wilka, a w zakończeniu uwertury pojawia się jeszcze jako Ojciec Franciszka. Uwertura ta prezentuje więc, nieomal aktancyjnie ujęty, układ sił działających w dramacie, poprzez ukazanie różnych punktów widzenia (w charakterystyczny dla estetyki Themersona sposób) oraz wyznaczenie wyraźnej granicy pomiędzy pojmowaniem świata przez Młodego i Starego Człowieka. Uwertura jest zatem integralnie związana z całością dzieła i choć pozbawiona swej operowej esencji - muzyki, to jednak muzyczne funkcje transponuje na poziom tekstu dramatycznego, wykorzystując walory jego inicjalnej części.

Akt I poprzedzony jest obszernymi didaskaliami stanowiącymi rzeczyciwistą wykładnię interpretacyjną treści zawartych w tej części dzieła oraz wyjaśnienie idei Poezji semantycznej, przede wszystkim w odniesieniu do sposobu wykonania partii wokalnych i akompaniamentu. Głównym, autorskim założeniem jest podporządkowanie muzyki słowom, poprzez wykorzystanie *Ben articulato*, czyli rodzaju wykonania opartego na wyrazistych i dokładnych brzmieniach tekstu i dźwięków. Rozpoczęcie Sceny Pierwszej Aktu I jest już realizacją tej teorii. „Ach, nie wiem czy śmiać się mam, czy też płakać...”<sup>1</sup> - te słowa Franciszka jednocześnie kończą uwerturę i rozpoczynają Akt I. Co więcej, zostaną one jeszcze poddane w całej operze wielokrotnym powtórzeniom, w różnych wariantach melodyczno-rytmicznych. Otwarcie Aktu I ma więc charakter mocnego uderzenia, bowiem dramaturgiczne napięcie, które zostało zbudowane już w uwerturze, bezpośrednio przechodzi do kolejnej części dzieła. Tym razem jednak zostaje wzmocnione poprzez współlistnienie z muzyką. Partia solowa a cappella Świętego Franciszka – Tenora, posiadająca cechy recytatywu, jest frazą złożoną z dwóch jednorodnych motywów muzycznych, z których drugi stanowi repetycję pierwszego. Utrzymana w spokojnym tempie, stonowanej dynamice i minorowym charakterze uwypukla znaczenie tekstu, który poprzez swoją hamletyzującą formułę zwraca uwagę na istotę problemu zawartego w treści całego libretta. Muzyka w pełni

---

<sup>1</sup> Stefan Themerson, libretto opery *Święty Franciszek i wilk z Gubbio*, maszynopis w moim posiadaniu, s.9.

rozbrzmiewa w momencie, kiedy na scenie pojawiają się Ojciec (Bas), Franciszek oraz Matka (Sopran), których partie wokalne podparte są akompaniamentem, a także prezentacją sceniczną ilustracji autorstwa Franciszki Themerson, będących ironicznym komentarzem do akcji dramatu. Ojciec, Franciszek i Matka tworzą pewnego rodzaju ansambl – tercet, w którym po raz pierwszy możemy dostrzec konwencjonalność partii wokalnych, jaką umyślnie zastosował Themerson.

W tym miejscu również ujawnia się spójność libretta z muzyką. Od strony muzycznej partie Sopranu i Basu skontrastowane są z partią tenorową – w librecie Matka z Ojcem i Franciszek również stoją po przeciwnych stronach zarysowanego konfliktu. Sopran i Bas utrzymane raczej w tonacjach majorowych (bo konkretne określenie tonacji byłoby ryzykowne), agogicznie spokojniejsze, melodycznie oparte na małych wychyleniach interwałowych pozostających w ćwierćnotowy rytmie, zestawione są z Tenorem wykorzystującymi potencjał całej skali głosu, motywicznie wzbogaconym o powtórzenia w akompaniamencie oraz utrzymanym w tonacji g-moll, przy zbliżającej się do forte dynamice. W tym stylu pozostaje również nieco późniejsza arietta Franciszka. Wykorzystuje ona charakterystyczne dla partii tenorowej w tej operze, półtonowe zestawienia dźwięków, progresje krótkich chromatycznych motywów, wyrazisty, akcentowany rytm, szybkie tempo i zróżnicowaną dynamikę (piano – fortissimo - mezzoforte - subito piano). To wszystko zaś jest bezpośrednim odzwierciedleniem treści libretta – Święty Franciszek nie zgadza się na brutalny porządek świata, na forsowany przez rodziców obraz swojej przyszłości – ograniczonej do kondycji i losu handlarza, buntuje się przeciwko takiej wersji rzeczywistości i decyduje się na wprowadzenie radykalnych zmian. Ta emocjonalność i nerwowość bohatera została precyzyjnie ujęta i podkreślona graficznie w chaotycznym zapisie pięciolini.

Innym, niezwykle ciekawym rozwiązaniem muzyczno–dramatycznym w Scenie Pierwszej Aktu I jest ujednoczenie melodyczno–rytmiczne partii różnych głosów w momencie, kiedy wypowiadają one ten sam tekst, jak na przykład: „Bez sercaś jest!”, czy „Jak ten pączek w maśle”<sup>2</sup>. Czterodźwiękowe, synkopowane motywy powtarzane są w poszczególnych głosach bez żadnych zmian wysokości dźwięku. Podkreślone są one jednocześnie przez układ graficzny pięciolinii (jedna zawija się w drugą na znak przechodzenie melodii przez kolejne głosy), zgodnie z zasadą Wewnętrznego Pionowego Justunku. Tak samo dzieje się również w arii Ojca, kiedy podkreśla on swoją rolę, jako głowy rodziny i pracodawcy. Wznoszące lub opadające pięciolinie odpowiadają konkretnym

---

<sup>2</sup> Ibidem, s. 12.

słowom w tekście. Melodia i rytm podążając za tekstem libretta, budują napięcie treściowo-muzyczne. Kiedy postaci sylabizują słowo „Kariera”<sup>3</sup>, bezpośrednio poprzedzające punkt kulminacyjny tej sceny, tempo przyspiesza (*Moderato con Rubato – Animato – Accelerando*) przy coraz drobniejszych wartościach muzycznych (początkowo półnuty, później ćwierćnuty i ósemki), a wszystko to doprowadza do kluczowego monologu Franciszka, w którym decyduje się on ujawnić swoje dalsze wyrotowe, harde plany i w akcie buntu zdejmuje spodnie, które już do końca opery będą wisieć pośrodku sceny. Następujący później szereg komentarzy, pozostających w charakterystycznej dla każdej z postaci stylistyce muzycznej, zakończony jest pojawieniem się na scenie Młodszej Siostry i Młodszego Brata w krótkich partiach o cechach recytatywu.

W stosunkowo krótkiej Scenie drugiej Aktu I Franciszek już nie uczestniczy. W partyturze zapis nutowy bezpośrednio poprzedzony jest ironiczną ilustracją przedstawiającą obraz rodziny stworzony na wzór drzewa, którego pniem jest Ojciec. Jest to zatem dokładna wizualizacja treści. Ojciec, podkreślający swoją rolę w domowej hierarchii, przywołuje do siebie kolejnych członków rodziny, a ci ustawiają się wokół niego, imitując gałęzie drzewa. Strona muzyczna jest równie trafną ilustracją. Ojciec rozpoczyna scenę rodzajem deklamacji z instrumentalnym akompaniamentem, w której przedstawia siebie, jako Pater familias, po czym zwraca się kolejno do swoich krewnych, którzy w kilkunastu wokalizach dołączają do partii Basu, na samym końcu sceny tworząc mieszany pięciogłosowy chór. Młodsza Siostra i Młodszy Brat w odległości oktawy kontynuują swoje wokalizy. Partia Ojca ma charakter solowy – oparta jest na słowach Pater Familias w atonalnym stylu. Wujek wykonuje szereg swobodnych szesnastkowych fraz z dźwiękonaśladowczym tekstem, a na tym tle, pojawia się dość parodystyczna partia Altu – Ciotki, która w całości stanowi cytat z włoskiej pieśni *Santa Lucia*. Dodatkowo kształt tej melodii powtórzony jest w partii fortepianu. Chóralna część przerwana jest jednorazową kwestią Matki, która to fraza staje się niejako spoiwem łączącym obie sceny aktu pierwszego. Pierwsza część opery zakończona jest pełnym, chóralnym brzmieniem utrzymanym w tonacji d-moll.

Na poziomie libretta Akt I wstępnie zarysowuje sytuację dramatyczną opery. Prezentuje większość osób dramatu oraz ich zróżnicowane punkty widzenia, a także przedstawia istotę konfliktu Franciszka z otaczającym go światem. Analogicznie zbudowana jest strona muzyczna tego aktu. Pojawiają się wszystkie głosy, zarówno w solowych, jak i grupowych partiach. Ukazany zostaje ich konwencjonalny charakter, poprzez użycie

---

<sup>3</sup> Ibidem, s. 12-13.

i wielokrotne powtarzanie tych samych motywów melodycznych, harmoniczych, agogicznych, czy dynamicznych oraz poprzez tworzenie pewnego rodzaju leitmotiwów, które za zadanie mają dookreślać poszczególne postaci. Tak samo, jak zróżnicowane są konstrukcje melodyczno-rytmiczne dla poszczególnych partii wokalnych, w identycznym binarnym zestawieniu ukazane zostają osoby w tekście dramatycznym.

Rozpatrując sposoby aktualizacji muzyczności w librecie od strony teoretycznej, należy zwrócić uwagę na jej wszechstronne wykorzystanie w Akcie I. Muzyczność I funkcjonuje głównie za pomocą różnorodnej prozodii tekstu, zabiegów onomatopeicznych, zaznaczaniu wielu akcentów i pauz. Zastosowanie cytatu z pieśni *Santa Lucia* wpisuje się w drugi typ muzyczności wskazany przez Hejmeja - ta forma istnienia muzyczności w tekście rozwinię się jednak w pełni dopiero w drugim Akcie opery. Muzyczności III wykorzystuje zaś najszersze spektrum możliwości, przejawiając się między innymi w konstruowaniu poszczególnych dialogów i monologów na wzór numerów operowych oraz wykorzystywaniu takich technik muzycznych jak repetycje czy progresje.

W akcie II, akcja opery przenosi się do Salonu w Mayfair, gdzie w rytm orkiestrowej muzyki tańczą zgromadzone pary. Po instrumentalnej introdukcji na scenę stanowczo wkracza Franciszek (dynamika: *Fortissimo*, tempo: *Presto*) i zwraca się bezpośrednio do Wilka z Gubbio, który w kontraście do motywu Franciszka, odpowiada mu frazą utrzymaną w dość frywolnym charakterze – zarówno na poziomie znaczenia tekstu, jak i muzyki. Opozycyjne zestawienie poszczególnych wypowiedzi Franciszka i Wilka widoczne jest w całym ich dialogu. Partie Tenoru są statyczne i ostinatowe, w przeciwieństwie do niejednorodnych śpiewów Wilka. Dialog ten przerywany jest kilkakrotnie przez krótkie wtrącenia Córki Wilka, która stając w obronie swego ojca posługuje się, zbliżonym do partii basowej, ukształtowaniem melodyczno-rytmicznym.

Drugim, stałym komentatorem akcji jest Chór. Dwie z jego licznych w tej scenie partii, stanowią ciekawą aluzję do słów i muzyki barokowego arcydzieła - oratorium *Mesjasz* Georga Friedricha Haendla. Pierwszy cytat z *Mesjasza*, jaki odnajdziemy w operze Themersona, odnosi się do poprzedzającej finalne, chóralne *Amen*, części 53. – *Worthy is the Lamb that is slain*. Trudno jednak uznać to nawiązanie do oratorium Haendla za pełnoprawny cytat, bowiem zarówno w treści, jak i w muzyce nie tyle aktualizuje on fragmenty pierwowzoru, co raczej swobodnie koresponduje ze wskazaną częścią oratorium, konkludując w pewien sposób paradoks i istotę konfliktu między Franciszkiem, a Wilkiem. Inaczej jest zaś w kolejnym fragmencie, który stanowi już ewidentne zaczerpnięcie fraz muzycznych z

czwartego ogniwa pierwszej części tego samego dzieła Haendla – *And the glory of the Lord*, a konkretnie z pokazu tematu opartego na słowach: „and all flesh shall see it together”<sup>4</sup>. Pozostałe komentarze chóru ze stałym akompaniamentem fortepianu, pozostawiają wrażenie dość groteskowej stylizacji, bowiem służą one raczej prezentowaniu idei Poezji Semantycznej, niż podkreślanii samej treści dramatu. W sensie fabularnym nie wnoszą nic nowego do przebiegu akcji, ale jednocześnie w pewien sposób ją rytmizują i ujednolicają, a zatem organizują. W opozycji do tych pełnych wokalnie-instrumentalnych brzmień sytuuje się kluczowy dla tej sceny rodzaj melorecytacji Franciszka, niejako zatrzymującej akcję, kiedy Wilk, zaproponuje Franciszkowi założenie spółki. To bezpośrednio prowadzi już do finału tej części Aktu II, który równocześnie nawiązuje do jego początku – grupowa scena tańca przy orkiestrowej muzyce.

Kolejna Scena Aktu II rozgrywa się w nowopowstałej Fabryce Konserw Mięsnych, a rozpoczyna ją rodzaj instrumentalnego intermezza, które rytmicznie zsynchronizowane jest z działaniem scenicznym - zapalającymi się neonami. Liczba osób zostaje ograniczona do postaci najważniejszych dla dalszego rozwoju fabuły – Franciszka, Wilka i Córki Wilka z Gubbio. Z tego też względu większość partii jest solowa i brak jest fragmentów chóralnych. Struktura całej sceny pozwala zaś stwierdzić, że jej centrum fabularno-muzycznym jest postać Franciszka. W długiej, atonalnej i minorowej w charakterze arii, z elementami czystej recytacji, główny bohater uświadamia sobie faktyczne mechanizmy zawartej z Wilkiem spółki, a co za tym idzie bezsilność wobec krwawych reguł, jakie obowiązują w naturze świata. Pojedyncze wtrącenia Wilka zaledwie towarzyszą pieśni solowej Franciszka, który za pomocą szybkich replik odiera jego argumenty. Słowa Franciszka są dodatkowo ilustrowane przez pięciolinie przypominające wyglądem etykietę z napisem „Kotlety Świętego Franciszka”, czy na wzór cylindra – puszkę konserw mięsnych.

Na uwagę zasługuje jednak aria śpiewana przez Córkę Wilka. Stając w obronie swojego ojca, oskarża ona Franciszka o bezmyślne rujnowanie rodzinnego interesu, ale jednocześnie zdradza ukryte w niej głęboko, uczucie do współnika Ojca. Jej partia motywicznie zbliżona do linii melodycznej Basu, wykorzystuje też ciekawy zabieg – muzyczne uwypuklenie szeregu wyliczeń, jakie odnajdziemy w tekście. Otóż melodia Sopranu oparta jest na popisie wokalnym, będącym popularną ćwiczeniową wprawką, która powtarzana jest na kolejnych stopniach gamy. Tym samym wyliczenia w tekście podkreślone zostają przez repetycje w muzyce. Zakończenie tej Arii jest dość zaskakujące - charakter

---

<sup>4</sup> G. F. Haendel, Oratorium *Mesjasz*, wyciąg z partytury w moim posiadaniu, s. 18-21.

dramatyczny funkcjonuje w bezpośrednim połączeniu z lirycznym. Następuje prezentacja kolejnego cytatu - jednej z najpiękniejszej Arii na Sopran nr 38 wchodzącej w skład drugiej części przywołanego już wcześniej oratorium *Mesjasz*. Większość motywów z Arii Haendla przeniesiona zostaje do partytury opery Themersona, przy jednoczesnym wykorzystaniu, w dość przewrotny sposób, słów jej tytułu: „How beautiful are the feet of them”<sup>5</sup>. Scena kończy się niezwykle ważnym recytatywem Wilka, który w zabawnym stylu (określenie wykonawcze *Giocoso*) wskazuje Franciszkowi na „żart”, jaki sprawił mu Bóg: „Bóg dał Ci sentymentalny system nerwowy, ale jednocześnie mięsożerny żołądek”<sup>6</sup>.

Z następującego później dialogu Wilka z Córką, płynnie rozpoczyna się ostatnia, silnie zróżnicowana część opery, w której na scenie pojawia się już cała rozśpiewana, roztańczona i nieco starsza rodzina Franciszka (Młodsza Córka jest już psychoanalitykiem, a Młodszy Brat – kardynałem). Tworzą oni sześciogłosowy chór, który w dalszej części podzieli się na dwa osobne zespoły wokalne. Na wzór techniki imitacyjnej fugi, kolejne głosy przeprowadzają krótki temat oparty na wokalizowanych samogłoskach i utrzymany w bardzo szybkim tempie. Przy stale narastającym *crescendo* chór kończy swoją partię w dynamice *fortissimo possibile* we wspólnej tryumfalnej kwestii „Kup kotlety Brata Frania”<sup>7</sup>. Zestawiona na zasadzie mocnego przeciwieństwa odpowiedź Franciszka, jest jednoznacznym, melodycznym – rytmicznym nawiązaniem do rozpoczynającego całą operę recytatywu Tenora. Jednocześnie ostatnie dwa wersy tej wypowiedzi Franciszka przywołują na myśl tekst i muzykę otwierającego drugą tematyczną część *Mesjasza*, fragmentu chóralnego *Behold the Lamb of God*. Klamra kompozycyjna w pełni realizowana jest w następnym fragmencie. Tutaj reminiscencje początku Aktu I i jednocześnie rozpoczęcia całej opery, ujawniają się zarówno w strukturze tekstu, jak i w muzyce. Po wokalne prezentacji dwóch mieszanych czterogłosowych chórów, Franciszek powtarza, z zachowaniem wszelkich detali (melodia, rytm, agogika, dynamika), kwestie z otwarcia dzieła Themersona. Kwestia ta staje się przedmiotem drwin ze strony Wilka, które zostają dodatkowo wzmocnione przez partie chóralne, za pomocą powtórzenia treści oraz muzycznych motywów z partii Basu. Do tego dochodzi jeszcze swobodny i nieprzystający do całości pod względem melodyki i tempa, rodzaj recytatywu Córki Wilka, która w ten sposób obnaża skrywane wcześniej uczucia do Franciszka. Bezpośrednio po tym wyznaniu, następuje drugi istotny recytatyw Wilka (na wagę tego fragmentu, jak również basowego recytatywu z poprzedniej sceny – Themerson

<sup>5</sup> Ibidem, s. 167 – 168.

<sup>6</sup> Stefan Themerson, libretto opery *Święty Franciszek i Wilk z Gubbio*, maszynopis w moim posiadaniu, s. 24.

<sup>7</sup> Stefan Themerson, muzyka do opery *Święty Franciszek i Wilk z Gubbio*, wyciąg z partytury w moim posiadaniu, s.101

zwraca uwagę w didaskaliach). W swoistym, pouczającym wywodzie Wilk po raz kolejny uświadamia Franciszkowi, że w świecie nie ma innej alternatywy, jak tylko przymus życia jednej istoty, kosztem zabicia drugiej. Esencja tego tekstu podkreślona jest w wielokrotnych powtórzeniach, w różnych wariantach formalnych (zarówno w partiach solowych, jak i chóralnych), a zakończony jest on ostatnim cytatem z *Mesjasza*. Basowa Aria *Why do the nations so furiously rage together*, będąca 40 częścią oratorium, zostaje wykorzystana w finale opery Themersona. Początkowo słowa z Księgi Psalmów Starego Testamentu wprowadza w dostojnie basowej partii Wilk z Gubbio. Na końcu zabrzmiały one w tutti, w naprzemiennie recytowanych i śpiewanych fragmentach z licznymi repetycjami, budując tym samym zwieńczenie opery utrzymane w tonacji C-dur: „I oto dłaczego klasy, I oto dłaczego narody, I to dłaczego rasy tak próżne są w swych nadziejach”<sup>8</sup>.

Cały Akt II staje się areną prezentacji wielu różnorodnych form operowych, takich jak arie, recytatywy, ansamble, fragmenty stricte instrumentalne, sceny tańca oraz sceny czysto dramatyczne. Żadna z tych form nie realizuje jednak w pełni klasycznie rozumianych zasad swojej konstrukcji. Brak jest też konsekwencji w ich, na ogół swobodnym, zestawianiu ze sobą. Ta zasada zmienności i płynności form wydaje się być nadrzędnym konceptem, aktualizowanym także w całość dzieła. Mnogość zastosowanych w tym akcie zabiegów ma służyć przede wszystkim uwydatnieniu treści (zwłaszcza w jej etycznym wymiarze), kształtowaniu przebiegu akcji libretta, a także pewnego rodzaju zdynamizowaniu wyrazowemu. Co więcej, kompozytor wielokrotnie odwołując się do oratorium Haendla, projektuje sposób odbioru swojej opery z wyraźną intencją przywołania tekstowych, biblijnych źródeł. W rezultacie, treść opery zyskuje na uniwersalności, a jej wymowa nabiera charakteru ponadczasowego.

Z teoretycznego punktu widzenia, w całym librecie opery semantycznej Stefana Themersona zjawisko muzyczności realizuje się na wszystkich wcześniej wspomnianych planach. Zarówno w strukturze językowej (Poezja semantyczna, jako zjawisko nadrzędne wobec warstwy muzycznej, różnorodna artykulacja muzyczna pozostająca w ścisłym związku z prozodią tekstu, uwarunkowanie pauz i akcentów muzycznych konstrukcją wypowiedzi dramatycznej, zabiegi dźwiękonaśladowcze, wpływ semantyki tekstu na rodzaj ukształtowania dynamicznego i agogicznego linii melodycznej), w budowie poszczególnych fragmentów dzieła na wzór form i technik muzycznych (cechy recytatywu, arii, pieśni solowej, ansambli, technika wariacyjna, fuga, formy tańca) czy w końcu poprzez tematyzację

---

<sup>8</sup> Stefan Themerson, libretto opery *Święty Franciszek i wilk z Gubbio*, maszynopis w moim posiadaniu, s. 28.

realnie istniejących utworów, w spójny sposób zarówno w warstwie muzycznej, jak i na gruncie znaczenia tekstu.

Wszechstronność zjawiska muzyczności, jej różnorodne formy artykulacji w tekście dramatycznym oraz bezprecedensowy synkretyzm różnorodnych tworzyw, jakie budują operę semantyczną Stefana Themersona *Święty Franciszek i Wilk z Gubbio, czyli Kotlety Świętego Franciszka*, pozwalają wyraźnie wskazać na stale obecną i w pełni funkcjonującą w tym dziele – korespondencję sztuk - tekstu dramatycznego i muzyki, a nadto ogromnej roli dla znaczenia całości utworu – jego unikalnego opracowania graficznego, autorstwa Franciszki Themerson. Sposób współlistnienia dramatu, muzyki i plastyki tworzy z tego swoistego eksperymentu muzyczno-teatralnego, jakim niewątpliwie jest dzieło Stefana Themersona, rzeczywiste **wydarzenie teatralne**, budujące swój niedoparcie sensualny przebieg dramaturgiczny, wymuszający nielinearny i niekanoniczny tryb lektury. Metoda Poezji semantycznej, z wpisaną w nią procedurą działań konceptualnych, zaledwie współtworzy w *Świętym Franciszku*, jak inne „dobre maniere”, perswazyjną moc przesłania, a to nie traci nigdy siły rozgrywki z rzeczywistością. Naszą rzeczywistością.